

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

61 | 2010

Aux sources du burlesque cinématographique : les
comiques français des premiers temps

De Mazamette à Biscotin, le comique dans le *serial* français

François Amy de la Bretèque



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3842>

DOI : 10.4000/1895.3842

ISBN : 978-2-8218-0980-2

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2010

ISBN : 978-2-913758-62-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Amy de la Bretèque, « De Mazamette à Biscotin, le comique dans le *serial* français », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 01 septembre 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3842> ; DOI : 10.4000/1895.3842

De Mazamette à Biscotin, le comique dans le *serial* français

par François Amy de la Bretèque

La production comique française des années 1905-1915 ne se constitue pas en catégorie générique absolument étanche. Ses interprètes, ses personnages, ses formes émigrent hors du cadre strict de la *série comique* ou de la *comédie*¹ en une ou deux bobines. Sans compter que les comédiens et metteurs en scène polyvalents, comme ils l'étaient tous, passaient facilement d'un type de réalisation à l'autre.

Il faut donc aller chercher là où l'on ne pense pas immédiatement à aller, des passages, des séquences, des parties qui comprennent des numéros comiques. Le film à épisodes sera notre terrain d'exploration. Celui-ci commence en France en mai 1913 avec la sortie des trois premiers épisodes de *Fantômas* : ce sera donc notre terminus *a-quo*. À cette date, la production burlesque² française est déjà bien constituée, elle peut donc être instituée en série référentielle.

Partons d'un constat fort banal au demeurant : le mélange des tons (ou des genres) est une pratique existant depuis longtemps dans les genres littéraires, en particulier les genres longs. Au théâtre, la révolution du drame romantique, inspirée sur ce point par la dramaturgie shakespearienne, et que certains ont éprouvé le besoin de théoriser (Hugo), a fini par s'imposer. Mais cette technique est utilisée également par les auteurs de romans feuilletons, genre qui est l'ancêtre direct du *serial*³ cinématographique. Dumas en fait un grand usage⁴. On la jus-

1 Distinguo des programmes Gaumont publiés dans *Ciné-Journal* et des catalogues d'éditeurs de films, repris et commenté par Laurent Le Forestier, « le comique Gaumont, une école ? » *les Cahiers de la Cinémathèque* n°63/64, « la maison Gaumont a cent ans... », décembre 1995, pp. 61-65.

2 Je n'emploie ce terme sans doute mal adapté que faute de mieux et pour éviter des répétitions.

3 Même remarque que ci-dessus. Il serait plus exact de parler pour le cinéma français de *film à épisodes*, *film à époques* ou *film à parties*. Je renvoie à mon article : « Le film en tranches : les mutations du film à épisodes », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n°33/34, 1981, pp. 89-102.

4 Voir par exemple les scènes comiques dans *le Comte de Monte-Cristo* et des personnages comme Bertuccio ou la fille Danglars. Exemple : chapitre LXV, « scène conjugale », édition Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981, pp. 797-807. Ce sont souvent des scènes de vaudeville, au sens français du terme. Pensons aussi au personnage de Planchet des *Trois Mousquetaires*.

1895 /

n° 61

septembre

2010

205



« Les Noces sanglantes », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1916.

tifie aujourd'hui encore dans nombre de manuels de scénario qui conseillent d'alterner des scènes de tension et des scènes de détente⁵.

Le public en demande, les commerçants savent que cela fait vendre. Louis Feuillade – qui sera notre guide dans cette exploration – écrivait dans le célèbre manifeste promotionnel du *Fils du flibustier* (1922) : « il y a, – regarde ces images –, une mère douloureuse, un père qui ne vaut pas cher, un fils qui rachète ce père, une jeune fille qui tirerait des larmes d'un roc ! Il y a même, chose inouïe, un comique qui fait rire ! »⁶ On sait que le ton polémique du texte est à l'intention des critiques de la nouvelle génération qui n'avaient que mépris pour son cinéma populaire.

S'il s'agit d'une importation du comique dans le cadre du feuilleton dramatique, en tout cas

⁵ Syd Field, *Screenplay, The Foundations of Screenwriting*, New York, DeTrade Papeerbacks, 1979, p. 111 ; Michel Chion, *Écrire un scénario*, Paris, Cahiers du cinéma / INA, 1987, p. 141.

⁶ Cité par Francis Lacassin, *Louis Feuillade*, Paris, Seghers, Coll. « cinéma d'aujourd'hui », 1964, p. 120.

l'idée n'est pas neuve. Elle sera suivie par beaucoup des auteurs de grandes fresques. Griffith lui-même en fera grand usage – après *la Naissance d'une Nation*, tout au moins⁷.

Il est à remarquer cependant que cette pratique du mélange des tons ne s'impose pas tout de suite. On serait bien en peine de trouver dans les quatre volets de *Fantômas* (le film) des scènes *intentionnellement* comiques. Si comique il y a dans les méfaits du Maître de l'Effroi, c'est un comique de second niveau résultant de ce que quelqu'un⁸ a appelé les « lapsus » de Feuillade. Car il est vrai que le gilet à clous dont s'enveloppe Juve pour éviter les attaques du boa constrictor qu'on a envoyé contre lui, pour ne citer qu'un épisode parmi beaucoup, peut porter à rire ; rien ne nous prouve d'ailleurs que Feuillade lui aussi ne s'amusait pas en préparant ces scènes, ni le public de 1913. La frontière est parfois ténue entre l'épouvante, le grand guignol et la dérision. Les Surréalistes auront beau jeu de s'en souvenir à la génération suivante. Le détournement, le second degré, peuvent être porteurs de subversion, on le saura jusqu'aux Situationnistes. Mais nous touchons là à une question très délicate qui est celle de l'intentionnel. Laissons-la de côté et limitons-nous aux scènes dont nous pouvons assurer sans grand risque de nous tromper qu'elles ont été introduites pour susciter le rire.

C'est donc à partir de son second *serial*, *les Vampires*⁹, que Feuillade institue en principe la présence de détentes comiques. Et c'est un acteur précis qui sera le vecteur et le catalyseur de cette innovation. Selon Francis Lacassin, « dans chacun de ses films policiers, Levesque avait créé un personnage *préposé au sourire* et dont *l'espièglerie* corrigeait agréablement la tension dramatique »¹⁰. On remarquera le registre lexical modéré dont use Lacassin. De son côté, Gilbert Lascault écrit récemment, dans un chapitre intitulé « *le terrible et le drôle* » : « Dans le feuilleton cinématographique, Louis Feuillade tisse constamment l'émouvant et le comique, le drame et le bouffon, le terrible et le drôle. Il veut lier l'aventure et le cocasse. [...] Dans *les Vampires*, les instants de bouffonnerie créent les surprises et transforment la narration qui dérive »¹¹. Retenons le terme : « bouffonnerie », et l'idée, sur laquelle nous allons à présent nous arrêter, d'une bifurcation narrative voulue qui s'ajoute à d'autres dans la construction touffue du *serial*.

7 Voir un film comme *True Heart Susie (le Pauvre amour)*, 1919

8 Marcel Oms, sauf erreur, mais je cite de mémoire.

9 Épisodes sortis du 13 novembre 1915 au 30 juin 1916.

10 Francis Lacassin, *op. cit.* p. 56. C'est moi qui souligne. Voir *ibid.* p. 70 sur l'humour de Feuillade qui démarque ses *serials* des *Mystères de New York* par exemple : « tantôt noir et dissimulé à l'arrière-plan d'une scène prête à exploser, tantôt apparent et cocasse dans une autre. »

11 Gilbert Lascault, *les Vampires de Louis Feuillade*, Paris, Yellow Now, « côté films » #12, 2008, p. 18. Sur l'engagement de Marcel Levesque par Feuillade, détails dans Francis Lacassin, *Louis Feuillade, maître des lions et des vampires*, Paris, Pierre Bordas & fils, 1995, pp. 132, 203 sv., 232.



Fig. 1. « La Tête coupée », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1915.

Les saccades de la narration

Marcel Levesque, dit Mazamette, est introduit dès la première image du premier des dix épisodes des *Vampires*. Dans les quatre premiers volets ses interventions resteront brèves : de l'ordre de trois minutes environ¹², et uniques, mais elles se construisent en isotopie : elles se relient les unes aux autres en pointillés, il faut se souvenir de la première quand on voit la seconde, et ainsi de suite, ce qui conduit à une intégration progressive à la narration.

Philippe Guérande, journaliste au *Mondial*, cherche dans le bureau un dossier qu'il a perdu, le « dossier des Vampires ». Il ne tarde pas à comprendre que Mazamette, qui s'agitait au fond d'une manière suspecte, a dû le dérober. Il le fouille et le trouve en effet dans la poche de son veston. Pris en flagrant délit, le voleur s'excuse patement et fait appel à la pitié de son supérieur (car il semble, ici, que Mazamette doit exercer une fonction subalterne dans les

¹² Je compte en minutes et non en mètres, comme on le devrait s'agissant d'un film muet, m'appuyant sur l'édition DVD Gaumont Vidéo, 2006.



Fig. 2. « Le Cryptogramme rouge », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1915.

bureaux du *Mondial*). Il est pardonné et promet une fidélité sans faille à Guérande (épisode 1, « la Tête coupée », fig. 1). Cette séquence occupe une fonction canonique du récit, celle de l'obtention de l'auxiliaire (ou adjuvant) par le héros. Le traitement de ce genre d'épisode par la bouffonnerie est possible (voir le Génie de la lampe dans le conte d'Aladin), mais pas obligatoire. Il n'est d'ailleurs pas certain qu'il faille le prendre ainsi, du moins pour l'instant. Dans le deuxième épisode (« la Bague qui tue », 7'30), la scène est plus franchement drôle. Guérande a été enlevé et enfermé dans un cachot. L'un des encagoulés, qui est resté avec lui, se démasque. On reconnaît Mazamette. Il a « rechuté ». Il prend un air contrit et rejoue la scène d'appel à la pitié à laquelle on avait assisté. C'est la *répétition* qui produit l'effet comique, conformément à une observation connue de Bergson, et du même coup lève le doute (s'il y en avait un) sur la scène précédente. Mais cette fois, sa fonction d'auxiliaire prend effet : il délivre Philippe.

La troisième apparition de Mazamette dans le troisième épisode (« le Cryptogramme rouge »,

11'30) est une irruption au sens strict du terme. Il surgit par la cheminée dans l'intérieur paisible et bourgeois de Guérande et de sa mère. L'effet est drôle en soi, d'autant que ce pseudo père Noël est devenu employé de pompes funèbres ! C'est une identité d'emprunt qui lui sert de couverture et il apporte des informations (*fig. 2*). Mais cette justification rationnelle est de peu de poids face à l'effet produit. Il repart d'ailleurs par le même chemin. Ici, le comique se présente sous la forme de la rupture et de l'invasion. Cette scène est une véritable métonymie de l'explosion comique pure. La logique narrative (si j'ose ce terme à propos d'un récit qui joue à ne pas en avoir) se trouve interrompue « sans raison ».

L'intervention du quatrième épisode (« le Spectre », 17'20) n'a pas une très grande utilité narrative. Mazamette est mandaté par Guérande pour surveiller une fausse employée de banque. Il se présente chez elle comme représentant de commerce. C'est un simple subterfuge qui lui permet de faire rentrer Philippe dans l'appartement. L'effet comique est déconnecté du prétexte narratif : son identité d'emprunt est « Numa Draguignangue, représentant exclusif du muscat de Lunel », *private joke* qui fait sourire les initiés. Il faut remarquer que l'entrée de Marcel Levesque se produit de plus en plus tard d'un épisode à l'autre : désormais, le public l'attend et on le fait attendre. Il n'y a que la structure sérielle qui permettait cet effet¹³. Du cinquième au septième épisode, le rôle de Levesque s'étoffe, ses apparitions se multiplient, il est devenu l'acolyte indispensable de Guérande. Je ne vais pas entrer dans le détail pour ne pas lasser le lecteur. L'une des occurrences du sixième (« les Yeux qui fascinent », 49') est la plus intéressante. Ici, Mazamette est devenu soudainement riche, « installé dans un somptueux appartement », et il reçoit Philippe comme le ferait un grand bourgeois nouveau riche. Le comique a changé de registre. Le burlesque se convertit en comédie sociale. Cela se confirme dans le septième (« Satanas », 10'50) : Philippe retourne rendre visite à son ami. Il le trouve éméché, entouré de jolies femmes (il est allé faire la noce au cabaret du « Joyeux Cagibi », *fig. 3*). Guérande se cache, observe, puis se montre et lui fait des remontrances. L'ancien croque-mort se laisse semoncer, l'air attrapé. Scène qui fait écho à celle des deux premiers épisodes : Mazamette reste un gamin auquel il faut faire la morale constamment. Ensuite, l'épisode est raccroché à la ligne principale : le cabaret en question était le repaire de Moreno et sa bande de Vampires.

Au huitième épisode (« le Maître de la foudre »), maintenant que Mazamette est bien installé dans son rôle et ancré dans sa nouvelle fonction sociale (il est même proposé pour les Palmes Académiques), se produit un événement narratif essentiel : Feuillade le flanque d'un fils en la personne de Bout-de-Zan, jeune vedette de la série éponyme depuis août

¹³ Pour être complet, il faut rappeler que les épisodes sont de longueur variable. Ils vont *grosso modo* en s'allongeant.



Fig. 3. « Satanas », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1916.

1913¹⁴. Il sera Eustache Mazamette, l'un des numéros de cette descendance prolifique (dont on ne voit jamais la mère), renvoyé du collège par le principal Aimé Soupière. L'introduction de l'enfant amène une bouffée d'air frais. Feuillade le savait qui recommandait de mettre toujours dans un film un enfant et un chien¹⁵. Après s'être fait sermonner à son tour par son père, ce qui ne paraît guère l'impressionner, le jeune Eustache réapparaît en chiffonnier, une hotte en osier sur le dos. En compagnie de son père, il ira espionner le repaire des Vampires à Montmartre. Le rôle des deux acolytes est le plus développé de toute la série. L'épisode s'achève par une scène mouvementée au cours de laquelle Mazamette, caché dans un coffre chez les bandits, reçoit une balle de revolver mal dirigée par son fils qui lui écrase le nez. Cette scène pourrait être dramatique mais la réaction du public est orientée par la mise en scène : Bout-de-Zan regarde en direction de la caméra en se tordant de rire (fig. 4). Après quoi

¹⁴ Feuillade l'introduisit comme petit frère de Bébé puis le lui substitua peu à peu pour échapper aux exigences financières du père de René Abélard / Dary. Francis Lacassin, *Louis Feuillade, maître des lions et des vampires*, op. cit., p. 127.

¹⁵ Rapporté par Francis Lacassin, *Louis Feuillade*, op. cit., p. 38.



Fig. 4. « Le Maître de la foudre », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1916.

il disparaît, on ne le verra plus. L'intervention de ce personnage est de l'ordre de l'hapax. La digression narrative est forte. L'épisode acquiert une quasi autonomie, faisant presque oublier au spectateur les préoccupations de Guérande à la poursuite sans fin des Vampires. Il faut dire qu'entre-temps, au cours de l'année 1916, Feuillade avait entrepris la réalisation de son troisième *serial*, *Judex*. Le tandem Levesque / Bout-de-Zan (Levesque est rebaptisé Cocantin) ne sera pas perdu, il sera l'un des principaux ressorts de ce feuilleton. Le « Môme Régliasse » tendra même à voler la vedette à son aîné et à constituer un autre duo avec son faire-valoir, le petit Jean, enfant de bourgeois plus sage et timoré qu'il doit à plusieurs reprises tirer d'embarras¹⁶.

Les deux derniers épisodes des *Vampires* n'ajoutent pas grand-chose au dossier comique qui nous occupe. Mazamette tient encore un rôle relativement important dans le neuvième

¹⁶ Francis Lacassin a consacré un développement au phénomène des enfants vedettes : « Articles de pêche », dans Louis Feuillade, *maître des lions et des vampire*, *op. cit.*, p. 120 sv. Sur René Poyen dit Bout-de-Zan, *ibid.*, p. 128. Celui-ci figure dans tous les *serials* suivants de Feuillade, dans des rôles pas toujours comiques (*le Gamin de Paris*, *Pierrot Pierrette*).



Fig. 5. « L'Homme des poisons », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1916.

(« L'Homme des poisons », *fig. 5 et 6*) où Feuillade lui fabrique sur mesure une scène dans laquelle il tabasse deux gendarmes puis est conduit au poste. Mais dans le dixième, son rôle s'estompe et s'affadit encore. Il entre dans la fonction de l'amoureux ridicule : il s'est épris follement d'une bonne victime d'hypnotisme que Philippe lui a donné à suivre en filature. Pour sortir de cette situation où il l'a enfermé, Feuillade lui offre au dénouement un mariage, en même temps que celui de son maître : fin de comédie tout à fait conforme à l'usage académique comme dans les comédies de Molière ou de Marivaux (*fig. 7*).

L'introduction de Mazamette dans la trame des *Vampires*, son installation progressive et sa montée en puissance d'épisode en épisode représentent un exemple caractéristique de ce que l'on pourrait appeler l'effet Sganarelle. Il pousse peu à peu sur la touche le héros principal et l'intrigue directrice. Si on laissait le phénomène agir librement, le feuilleton dramatique basculerait dans un autre genre qui tiendrait de la parodie et de la dérision. *Les Vampires* réussit à cet égard à se tenir sur le fil du rasoir, cela parce que Levesque est maintenu dans les limites d'un certain ton que nous définirons plus loin.



Fig. 6. « Les Noces sanglantes », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1916.

Mais on peut à bon droit se demander si l'apparition des acteurs comiques et des scènes comiques au sein d'un genre qui a ouvert la voie au long métrage (le film à épisodes)¹⁷ n'a pas représenté aussi une étape sur le chemin de l'apparition du long métrage burlesque. On a souvent indiqué que celui-ci avait buté sur le problème de la durée à tenir et du rythme à modifier¹⁸. On pourrait suivre la remarque de Tom Gunning qui met en rapport la rapidité de rythme du *slapstick* et du *serial*¹⁹ : la nervosité syncopée du second pouvait s'accommoder d'héberger la brièveté soudaine du premier. Les grands longs métrages burlesques (de Chaplin, des Marx... ceux de Keaton étant sans doute à part) ne sont-ils pas construits, symétriquement, sur l'alternance de longs morceaux d'intrigue plus ou moins sérieuse et de brefs éclats de gags burlesques ?

¹⁷ Sur la naissance du long métrage, voir Mark B. Sandberg et Ben Brewster, « Multiple-reel / feature films », dans Richard Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, London & New York, Routledge, 2005, pp. 452-457. Les auteurs considèrent comme long métrage tout film de plus de deux bobines.

¹⁸ C'est par exemple l'idée de Jean-Pierre Coursodon dans *Keaton & Cie, les burlesques américains du muet*, Seghers, Coll. « cinéma d'aujourd'hui », 1964, p. 39. *Le Kid* de Chaplin (1921) passe pour avoir été le premier long métrage burlesque, soit six ans après *les Vampires*.

¹⁹ Dans Richard Abel, *op. cit.*, p. 126 : « there is, of course, a danger in making an absolute difference



Fig. 7. « Les Noces sanglantes », *les Vampires*, Louis Feuillade, 1916.

Un jeu ralenti, un comique plus fluide

On a avancé ci-dessus une hypothèse qui se vérifie facilement : l'insertion des numéros comiques dans la forme longue conduit à un changement de rythme, bien sûr, mais également du style de personnage, du genre des gags, et ces contraintes font qu'on se réfère à d'autres « séries culturelles » que celles du burlesque des scènes comiques Gaumont et Pathé. Quand Feuillade le contacte en juillet 1915 pour lui confier un personnage dans *les Vampires*, Marcel Levesque n'est pas un complet nouveau venu chez Gaumont et surtout, il

between attractions (or spectacle) and narrative. [...] while narrative aspects certainly exist in early cinema before 1906, it must also be emphasised that attractions persist as a key element of cinema thereafter. While most kinds of fiction seem dominated by narrative [...] while others seems to seasaw back and forth between narrative and attractions : slapstick comedies, sensational melodramas... » (il y aurait danger à faire une différence absolue entre les attractions (ou le spectacle) et la narration. Alors que des aspects narratifs existent certainement dans le cinéma d'avant 1906, on peut aussi affirmer que les attractions persistent comme éléments clés dans le cinéma postérieur. Tandis que la majorité des fictions semblent dominées par la narration, d'autres en même temps pratiquent un va-et-vient entre narration et attraction : les slapsticks et les mélodrames à sensation [ma traduction]).

a derrière lui une déjà longue expérience d'acteur de théâtre. Il l'évoque lui-même : « j'avais réfléchi, et en homme de théâtre, j'en étais arrivé à penser qu'après tout un personnage comique était un élément de détente qui devait par opposition bénéficier à l'atmosphère d'un drame noir. Le théâtre en donnait maints exemples, depuis les vieux mélés du boulevard du crime jusqu'aux drames plus modernes de l'Ambigu. Je me décidai donc à tourner *les Vampires* »²⁰. Il ajoute : « C'est que j'avais derrière moi quinze ans de théâtre comme comédien à l'Athénée de Deval, à l'Odéon d'Antoine, au Palais Royal, et nombre de créations dans des pièces retentissantes : *l'Enfant du miracle*, *Triplepatte*, *le Poussin*, *le Petit café*, sans parler de *l'Anglais tel qu'on le parle...* »²¹ Il s'agit certes surtout de théâtre de boulevard, mais pas uniquement : le passage chez le père du Théâtre Libre est à remarquer.

Il était arrivé au cinéma « par la bande », comme beaucoup : il avait proposé deux scénarios à Léonce Perret, qui le fit jouer dans l'un des films et lui conseilla ensuite de se proposer comme interprète à Feuillade. Ce dernier l'engagea pour sa nouvelle série *la Vie drôle* qui se composait de ce que l'on nommait – fort à propos – des *ciné-vaudevilles*. Il y joua dans six films, tournés en 1914 et sortis un peu en désordre, avant et pendant la période d'exploitation des *Vampires*²². La chronologie nous impose donc l'antériorité de sa carrière de « burlesque » et surtout de sa carrière théâtrale.

Qu'est-ce qui peut être défini comme foncièrement comique dans les scènes des *Vampires* que nous avons énumérées ? On se souvient que la première de ces scènes conservait un statut indéci, n'étaient les mimiques, les regards de Levesque et la lecture que peut s'en faire un spectateur habitué à la psychologie de la comédie théâtrale, aidé par le cadrage rapproché. Ce sont eux qui font basculer la scène de ce côté. Au début du tableau Mazamette est à l'arrière-plan et il faut au spectateur un peu d'attention pour remarquer son jeu louche et ses regards obliques. Puis il se rapproche de la caméra. Il prend un air contrit, larmoie, sort un mouchoir. Mais l'effet comique essentiel est le moment où il sort son portefeuille et montre la photo de ses enfants à Guérande pour l'apitoyer. Ce gag revient dans le second épisode. Dans plusieurs des épisodes suivants, le comique repose sur le *déguisement* : après qu'il a laissé la cagoule de Vampire, nous l'avons vu en croque mort, puis en nouveau riche (il a alors déposé son ancien haut de forme sous un globe de verre sur sa cheminée), avant qu'il ne retourne à un déguisement (cette fois, c'en est vraiment un) plus prolétarien : celui de chiffonnier. Par-delà le conservatisme social que cachent ces évolutions et la promotion qui est néanmoins

20 Marcel Levesque, « De 1913 à 1918, cinq ans à la maison Gaumont avec Louis Feuillade : souvenirs personnels de Marcel Levesque », édités par Pierre Guibbert, *Archives* n°8 et 9, décembre 1987 (n°9, p. 4).

21 *Ibid.*, n°8, pp. 8-9.

22 Voir *ibid.*, n°8 pour les détails. Filmographie de Levesque par Raymond Chirat, *ibid.*, n°9, p. 10. Voir aussi Francis Lacassin, *Louis Feuillade, op. cit.*, p. 132 sv.

accordée à un enfant du peuple méritant ²³, – puisque riche, il va le rester –, on doit souligner la performance actorielle : Levesque ne se laisse pas enfermer dans un personnage ou plutôt il joue de son protéisme : c'est sans doute une trace de ses anciens numéros scéniques.

Deux traits rapprochent plus explicitement le comique des *Vampires* du comique de vaudeville théâtral. D'abord le jeu facial. Grimaces, mimiques, yeux qui roulent : c'est sans doute aussi le jeu des personnages « sérieux », Musidora par exemple, et il est exact que la différence ne saute pas immédiatement aux yeux. Mais pour Mazamette, ces jeux de physionomie se présentent souvent comme adressés directement au spectateur, davantage qu'ils ne sont au service de l'action. Le point extrême serait le clin d'œil, le regard caméra. Bout-de-Zan assume cette transgression à deux ou trois reprises dans le huitième épisode, par exemple quand son père adoptif est blessé au nez ; il se tourne alors vers le spectateur et agite les mains comme pour dire « oh là là ! ». Il en abusera même dans *Judex*. De manière générale, ce type de comique réclame le gros plan ou le plan rapproché. Dans le cinquième épisode, Mazamette arrose ses géraniums tout en espionnant la rue avec des jumelles. Il regarde à gauche, à droite, en bas, devant, et c'est le cadrage rapproché qui permet d'apprécier ces mouvements oculaires que Levesque amplifie volontairement.

D'autre part, ce comique passe souvent par un transit langagier écrit ou verbalisé. On a besoin d'inserts : la photo de sa petite famille, le gros plan sur la carte de visite du représentant de muscat, la lecture du journal dans lequel il est question de lui attribuer les Palmes Académiques, sans parler des répliques placées dans les intertitres destinées à faire rire.

Henri Bergson, qui consacre tout un chapitre au vaudeville, écrivait : « le vaudeville est à la vie réelle ce que le pantin articulé est à l'homme qui marche, une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses »²⁴. Pantin, Mazamette l'est à divers sens du terme ; il y a quelque chose du Polichinelle traditionnel chez lui. Mais raide, non ; c'est au contraire son élasticité qui fait sa principale caractéristique. Non pas pantin, mais serpent : Serpentin sera d'ailleurs le nom qu'il portera dans une série de comédies courtes de 1919 et 1920. De son côté, Gilbert Lascault en fait « une sorte de Scapin digne, un clown mélancolique [...] jamais complètement ridicule »²⁵. Et Lacassin précise : « le jeu de Levesque corrigeait aussi par ses nuances ce que le vaudeville avait d'excessif. Biscot, qui le remplaça, soulignait au contraire les effets... »²⁶

²³ Voir l'article de Michel Cadé « le Grand observateur », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n°48, « Louis Feuillade », 1988, pp. 59-66.

²⁴ Henri Bergson, *le Rire, essai sur la signification du comique*, PUF, 1969 [1899], p. 77.

²⁵ *Op. cit.*, p. 18, où d'ailleurs il fantasmait la scène du nez blessé qu'il imagine enveloppé dans une bande de coton (ce qu'on ne voit pas dans le film...).

²⁶ Francis Lacassin, *Louis Feuillade, op. cit.*, p. 56.

Biscot et le retour du music-hall

C'est en effet Biscot qui succède à Marcel Levesque en 1918. Il remplira cet emploi de « préposé au rire »²⁷ dans tous les *serials*, de *Tih Minh* à *Vindicta* tout en étant en parallèle le héros de *vaudevilles* où il se nomme Biscotin (à partir de 1920) et de la série *Belle humeur* (1920-1922) sous le nom de Saturnin ou de Séraphin.

Comme Levesque, Biscot a donc la charge d'assurer à la fois le rôle principal dans des courts métrages comiques et d'introduire la note comique dans les films à épisodes. Mais avec lui, c'est une autre tradition, une autre série culturelle qui prend en charge la part comique du *serial* et l'éloignera radicalement du burlesque des origines.

Georges Biscot venait d'ailleurs. Il a débuté vers 1909 à Bobino dans le rôle d'un sergent de ville. Il a surtout fait des tours de chant dans des music-halls, à l'Européen, à l'Olympia, à la Cigale, aux Folies Bergère. Il y interprétait aussi des sketches de comique troupier. Il se rattache à une tradition française ancienne, celle de Polin, et il ouvre la voie à de nombreux successeurs qui peupleront les écrans français, de Maurice Chevalier à Bourvil.

Dans *Vendémiaire* où il fait son entrée, Biscot est simplement dénommé « le Comique », sans autre nom : façon simple de le réduire à sa fonction. Il chante avec sa guitare, en effet, à plusieurs reprises, et fait des numéros de pitre, notamment sur la charrette lors du départ de la « cole » et pendant la fête des vendanges. À vrai dire, il n'est drôle que pour les spectateurs qui savent déjà qui il est et le reconnaissent. Il fait rire les autres personnages davantage que le public. La fonction dramaturgique n'est pas pleinement assumée, le personnage se cherche. La trouvaille de Feuillade dans *Tih Minh* (sorti du 17 février au 25 avril 1919 en 12 épisodes) pour intégrer ce nouveau rôle est d'avoir d'emblée installé Biscot dans une vie de couple en lui donnant une fiancée (interprétée par Rolette) : il sera Placide, elle sera Rosette. Lui est un ancien « colonial » de la division de Jacques d'Athys, le héros de l'histoire. Il est devenu son domestique. Elle est dame de compagnie de la mère de Jacques. Le comique attaché à un personnage va se transformer en comique de couple²⁸.

Placide et Rosette remplissent d'abord les fonctions d'adjuvants classiques du héros. Placide décide par exemple de se substituer à son maître en se rendant à un rendez-vous dangereux revêtu de ses vêtements (épisode 2), d'où il reviendra trempé car on l'a jeté à la mer : amusant peut-être, mais admirable aussi. Rosette assure la garde de Tih Minh amnésique²⁹ et

²⁷ Robert Florey, « Georges Biscot », *Cinémagazine*, n°24, 1921 (non paginé).

²⁸ Mazamette était père de famille mais on ne voyait jamais sa femme. Cocantin finissait par tomber amoureux à la fin de *Judex* (d'une naïade américaine) et se rendait un peu ridicule dans ce rôle, même s'il finissait par l'épouser.

²⁹ L'héroïne passive de l'histoire, eurasienne fille d'un fonctionnaire colonial décédé, protégée de D'Athys et sa fiancée virtuelle, convoitée par toute une armée d'espions.

écarte parfois vigoureusement les importuns et les curieux. C'est leur assurance et leur esprit d'initiative qui construisent peu à peu ces personnages.

Placide entre progressivement dans le rôle de l'auxiliaire plébéien rusé et astucieux, un petit débrouillard à la française, un ancêtre de Bibi Fricotin. Dans le troisième épisode, il est en train d'espionner un dangereux trafiquant qui prépare un soporifique à base de pavot quand il tombe dans un piège à loup. On le capture, on veut le droguer ; mais il a eu soin, par anticipation, de vider la seringue et de remplacer son contenu par de l'eau plate. Il fait mine d'être endormi, on le laisse seul ; il explore la villa désertée, se cache dans une malle. Il en sortira plus tard pour emmener la captive – mais il y aura une relance sans laquelle le feuilleton devrait s'arrêter³⁰. Le gag de la malle, déjà exploité par Feuillade dans *Fantômas*, revient au onzième épisode. Là, Placide se glisse dans le coffre de la voiture des bandits en fuite, comme plus tard le fera le héros d'Hergé dans *Tintin en Amérique*. Pour signaler sa trace, il perce un bidon d'essence qui goutte sur la chaussée. Ruse inspirée du Petit Poucet (dans *Tih Minh* les archétypes du conte populaire tournent à plein) qui risquera pourtant de lui être fatale : les bidons imbibent lentement son veston ; quand enfin on le retrouve et qu'on le délivre, tout heureux il allume une cigarette et manque de périr carbonisé. « Fumeurs, méfiez-vous de l'essence », dit sentencieusement un intertitre destiné à appuyer l'effet comique.

Et Rosette ? Elle mène son affaire de son côté, en coordination avec Placide, dont les itinéraires croisent le sien. Femme émancipée, ancêtre lointaine d'Adèle Blanc-Sec, elle dispose même d'un pistolet dont elle menace (pour rire, c'est le cas de le dire) son soupirant qui voulait regarder ses chevilles... (épisode 8). Les deux domestiques se montrent bien plus entreprenants que leurs maîtres, bourgeois las et épuisés par la guerre. Ils auront leur récompense sous forme classique : ils se marieront le même jour où leur patron épouse la malheureuse Tih Minh. Le couple des valets dérobe presque la vedette au couple des maîtres, opérant un retour à la structure archétypale de la commedia dell'arte et de la comédie française classique.

Le couple Biscot/Roselle est réutilisé dans *Barrabas* (12 épisodes, sorti du 5 mars au 21 mai 1920). Cette fois ils seront Biscotin et Biscotine. Leur fonction narrative se trouve très renforcée. Représentants types de la petite bourgeoisie, ils vont profiter du vide créé par la guerre pour amorcer une ascension qui les conduit de la situation de marchands ambulants à celle de crémiers, puis de bijoutiers. Cela sort un peu de notre propos³¹ mais cette trame

³⁰ Au passage, Feuillade exploite un classique : le gag des pieds qui dépassent de sous un rideau et qui ne sont que de chaussures vides, pour tromper l'adversaire (épisode 4), dont une variante avait déjà été utilisée dans *les Vampires* septième épisode.

³¹ François de la Bretèque et Michel Cadé, « L'Image du petit-bourgeois dans les films de Louis Feuillade », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n°50, janv. 1989, pp. 17-28.

« sociologique » a pour effet de les extraire sensiblement de leur fonction de faire-valoir comiques. Il subsiste cependant des gags parsemés ici ou là, dont la crémierie en question est le ressort principal : les fromages qui puent sont plusieurs fois exploités pour faire rire, plaisanterie dont l'ascendance vaudevillesque ne fait guère de doute.

Le nom de Biscot fait un peu antiphrase, eu égard à la prestance modeste de l'acteur, mais réfère aussi aux qualités physiques dont il se targue. Ses « biscoteaux », il les avait mis à l'épreuve dans une carrière de cycliste amateur et on lui fera volontiers interpréter des athlètes³². Biscot tirera profit du succès de son personnage de *Tih Minh* pour devenir héros de série sur le principe, éprouvé de longue date, qui consiste à mettre le personnage chaque fois dans une situation sociale (ou psychologique) nouvelle et de tirer des gags de celle-ci : *Biscotin candidat*, *Biscotin neurasthénique*...³³ mais il faut remarquer que c'est aussi le procédé des premiers burlesques américains.

Observons au passage une chose troublante, c'est la récurrence de ces suffixes en « -tin » : Cocantin, Biscotin, Serpentin, dont on peut penser qu'ils ont pour fonction de les ranger dans une série constituée (et qui se poursuivra : j'ai cité Bibi Fricotin, Tintin) : le suffixe connote en français un diminutif, un côté enfantin, signant la familiarité du personnage avec son public.

Nous avons plusieurs fois affirmé que le *serial* français, par le biais de l'introduction de ces figures comiques, se rattache à la « série culturelle » du vaudeville. Que désigne ce terme dans la tradition française ? Les historiens du théâtre nous expliquent que le genre, né au XVIIIe siècle, se caractérisait à l'origine par la présence de chansons (il en reste quelque chose dans le cas de Biscot), puis a évolué vers « une mécanique dramaturgique marquée au sceau de la folie », expression qui conviendrait bien également au film à épisodes. « Dans la plupart de ces innombrables pièces, qu'elles tirent vers la folie, l'anecdote ou la farce grivoise, l'argument était mince et ne reposait souvent que sur quelques calembours et sur le talent de l'acteur » écrit Jean-Marc Thomasseau³⁴ qui ajoute qu'au XIXe siècle, âge classique du vaudeville, « l'intrigue très complexe et merveilleusement agencée [...] lance les personnage dans un monde où, avec frénésie, s'enchaînent des péripéties saugrenues [...] où règne la logique loufoque de l'absurde ». L'adéquation entre le « burlesque » de la tradition fran-

³² Il sera *le Roi de la pédale* de Maurice Champreux, gendre de Feuillade. Je renvoie à mon article « De Biscot à Gabin ; les héros sportifs dans le cinéma français, évolution du système du vedettariat et trajectoire d'héroïsation (1925 - 1965) », dans *Montrer le sport, photographie, cinéma, télévision*, Actes des rencontres de l'INSEP, mars 1999, sous la direction de Laurent Véray et Pierre Simonet, Les Cahiers de l'INSEP, hors série, année 2000, pp. 87- 103.

³³ Six bandes de la série *Belle Humeur*, 1921-1922.

³⁴ J. M. Thomasseau, dans le *Dictionnaire du théâtre* dirigé par Michel Corvin, 1995, s.v. « Vaudeville », p. 858.

çaise et le film à épisodes ressort parfaitement de cette description de la mécanique narrative qui pourrait s'appliquer à l'un aussi bien qu'à l'autre.

Petr Kral développe dans ses deux irremplaçables ouvrages sur le burlesque une position assez radicale à propos des comiques français des années 1910 et 1920³⁵. Il y oppose l'Europe et l'Amérique. Selon lui, la première enchâsse les gags dans une narration qui n'est pas spécifiquement comique, ce qui l'oblige à de lourds préparatifs narratifs pour les amener et désamorce leurs effets de ce fait même, et enferme les personnages dans une psychologie convenue. À l'inverse, les Américains « transformeront le burlesque jusque dans la manière dont il traite le monde », le déréalisant, condensant le temps, jouant avec les propriétés de la matière. Il faut pourtant remarquer que Kral semble excepter Feuillade de ce diagnostic sévère : il consacre une page inspirée à son « réalisme magique » qu'il juge capable d'introduire du merveilleux au sein même du réel³⁶. Mais curieusement, il n'inclut pas les scènes comiques dans cet éloge.

Cocantin, Biscotin, seraient-ils de simples transferts de Rigadin dans l'univers du *serial* ? Des fossiles du premier comique français éloignant celui-ci de la « vraie voie » du burlesque ? Le parcours que nous avons accompli dans les films à épisodes de Feuillade permet d'infléchir cette vision. Le personnage comique, importé d'autres séries culturelles, introduit dans le *serial* une certaine liberté et en retour, il a pu aider à la genèse d'une forme nouvelle du long métrage d'aventures en France.

1895 /
n° 61
septembre
2010

221

³⁵ Petr Kral, *Le Burlesque, ou la Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 148 sv.

³⁶ *Ibid.*, p. 130.